ТЕОРІЯ

РУССКАГО

СТИХОСЛОЖЕНІЯ.

СОЧИНЕНІЕ

АЛЕКСѢЯ КУВАРЕВА.



МОСКВА.

ВЪ ТИПОГРАФІИ НИКОЛАЯ СТЕПАНОВА.

1837.

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ

съ тѣмъ, чтобы по отпечатаніи представлены были въ Ценсурный Комитетъ *три* экземпляра. Москва. Іюля 25 дня, 1836 года.

Ценсоръ *А. Болдыревъ.*

41

ТЕОРІЯ

РУССКАГО СТИХОСЛОЖЕНІЯ.

=

ВСТУПЛЕНІЕ.

Извѣстно, что безсмертный Ломоносовъ первый открылъ, или утвердилъ у насъ истинную, т. е. тоническую версификацію, вѣроятно замѣченную имъ въ народныхъ пѣсняхъ (1), давъ однакожъ ей совершенно чуждую, т. е. Греко-Латинскую теорію. Въ это заблужденіе ввели его Нѣмцы, основавшіе на сей теоріи свою метрику. Впрочемъ, какъ легко могло это случиться, сказано будетъ въ послѣдствіи. И такъ мы были увѣрены, что имѣемъ метрику древнюю. Еще Тредіяковскій переложилъ въ гекзаметры Телемака, а сочинитель Евгеонита передалъ намъ и всѣ почти лирическіе, Гораціемъ употребленные размѣры. А по сему во всѣхъ почти учебныхъ книгахъ говорено было о всѣхъ сихъ метрахъ, какъ свойственныхъ языку нашему. Теперь спросятъ: какимъ же образомъ могли мы писать правильные стихи, имѣя ложную теорію? Отвѣчаемъ: Стихотворцы наши писали стихи, совсѣмъ не думая о теоріи, которую спокойно оста-

вляли въ книгахъ и слушались одного, естествомъ внушеннаго такта, ни мало не заботясь о томъ, *чисты* ли ихъ ямбы и хореи. Еще самъ Ломоносовъ въ первыхъ своихъ опытахъ отступился отъ сей теоріи, т. е. совсѣмъ не соблюдалъ ея. И это однакожъ было весьма счастливо для нашей версификаціи; ибо какихъ бы должно было ожидать невыгодныхъ слѣдствій, еслибъ слушаться правилъ, не свойственныхъ языку нашему. Всякій, замѣчая неправильность стиховъ нашихъ по господствующей теоріи, согласится, что я говорю правду. Ибо если бы слушались теоріи, не писали бы неправильныхъ стиховъ (см. примѣръ, который сей часъ будетъ приведенъ); еслижъ писали неправильные стихи, то значитъ, что введенная теорія была съ нашей версификаціей не совмѣстна. А потому вмѣсто того, чтобы соглашать теорію съ практикой, слѣдовало бы первую совершенно бросить. Впрочемъ такъ и поступали почти наши стихотворцы. Что касается до прочихъ, то извѣстно, что мы теоріи стихотворства учимся въ дѣтствѣ. Кто въ этомъ возрастѣ не вѣритъ учителю, что стихъ: *по слѣдамъ Анакреона*, есть хореическій, и что по сему надо скандовать его и означать стихотворными знаками такимъ образомъ:

По слѣ | дамъ А | накре | она.

а не составленный изъ Анапеста и Пеона, и который слѣдовательно должно раздѣлять такимъ образомъ:

По слѣдамъ | Анакрео | на.

или изъ хореевъ и пиррихіевъ:

По слѣ | дамъ А | накре | она.

Даже и въ зрѣломъ возрастѣ не всѣ обращаютъ на это вниманіе. Отъ чего жъ такая странность, что одинъ и тотъ же стихъ, не перемѣняя своей натуры, можетъ допускать три раздѣленія, изъ которыхъ, по принятымъ правиламъ, ни одного не льзя оспорить? Можетъ ли человѣкъ, знающій музыку, не смѣяться, когда показавъ ему рядъ тактовъ:

$\frac{1}{2}\ \frac{1}{4}\ |\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}\ |\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}\ |\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}$

будутъ утверждать, что этотъ рядъ въ тоже время тождественъ слѣдующему:

$\frac{1}{4}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{2}\ |\ \overbrace{\frac{1}{4}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{4}}^{3}\ \frac{1}{2}\ |\ \frac{1}{4}$

первый рядъ содержитъ въ себѣ $\frac{6}{2}$, второй $\frac{4}{2}$ съ $\frac{1}{4}$. Такова сила стопъ древнихъ, какъ увидимъ ниже. И кто изучалъ древнюю метрику, тотъ никогда не найдетъ въ ней такого противорѣчія. Долгій или краткій слогъ извѣстнаго слова въ одномъ размѣрѣ оставался такимъ же, когда переносимъ былъ и въ другой. Казалось, что такихъ несообразностей достаточно бы было къ тому, чтобы показать, сколь не свойственна намъ принятая теорія. Но этому-то, къ удивленію, никакъ не хотѣли вѣрить, хотя и видѣли всѣ сіи противорѣчія. А потому обыкновенно старались разрѣшить ихъ справками съ древнею системою, отъискивая въ ней какихъ нибудь неправильностей въ извиненіе непра-

вильностей версификаціи нашей, и нѣкоторые, судя о древней версификаціи по нашей, при усиліяхъ объяснить одну другою, впали въ превратнѣйшія мнѣнія о древнихъ. Впрочемъ не многіе только говорили о семъ предметѣ; большая часть занимающихся литтературою оставляли сію науку, какъ не заключающую особенной важности, совсѣмъ безъ вниманія. Признаюсь, что о семъ говорю я по собственному опыту. Я самъ долго не обращалъ вниманія на теорію нашего стихотворства, какъ одинъ случай вывелъ меня изъ сего равнодушія къ наукѣ, если не важной для людей, посвящающихъ себя возвышеннѣйшимъ занятіямъ, то важной, по крайней мѣрѣ, для юношей, изучающихъ языкъ свой, которымъ при изученіи онаго правильная теорія необходимѣе и полезнѣе, нежели какъ обыкновенно о семъ думаютъ. Занимаясь теоріею древней версификаціи, я раскрылъ сочиненіе Воссія de poëmatum cantu et viribus rythmi. Извѣстно, что сіе сочиненіе, по взгляду автора на версификацію древнихъ со стороны музыкальной, есть до сихъ поръ въ своемъ родѣ единственное и одно изъ превосходнѣйшихъ по изслѣдованіямъ о сущности музыки древнихъ; притомъ написанное съ такой ученостію, остроуміемъ, ясностію и одушевленіемъ, что читатель невольно имъ увлекается даже тамъ, гдѣ авторъ, по видимому, представляетъ софизмы; однимъ словомъ, сочиненіе, которое читаете не съ большею пользою, какъ и наслажденіемъ. Оно-то обратило меня на нашу метрику. Упрекъ, дѣлаемый Воссіемъ господствовавшей версификаціи въ его время, не падаетъ ли и на нашу? Этотъ вопросъ былъ побудительною причиною предлагаемыхъ мною

изслѣдованій. Увлеченный знаменитымъ авторомъ, я въ первомъ порывѣ хотѣлъ перевести все его сочиненіе; но зная, что оно найдетъ немногихъ читателей, я помѣстилъ одинъ изъ него, и признаюсь, не лучшій отрывокъ въ N°. 9 Аѳенея 1828 года съ замѣчаніями, заключающими мои изслѣдованія, и потомъ, результатъ оныхъ, теорію нынѣ господствующей версификаціи, подъ названіемъ: Разсужденіе о тактахъ, употребляемыхъ въ Русскомъ стихосложеніи, въ 4-й части Московскаго Вѣстника 1829 г., которыя теперь съ нѣкоторыми перемѣнами и дополненіями и предлагаю отдѣльною книжкою на судъ благосклонному читателю. Но, предлагая новую теорію, я долженъ доказать неправильность прежней. Прежняя имѣла основаніемъ метрику Греческую и Римскую, а посему и должно прежде всего бросить взглядъ на сію послѣднюю, чтобы потомъ судить, свойственна ли она языку нашему.

Намѣреваясь говорить о семъ предметѣ, я имѣю въ виду только тѣхъ читателей, которые не знакомы ни съ Греческимъ, ни съ Латинскимъ языкомъ: иначе трудъ мой былъ бы излишнимъ. Но и для сихъ читателей я скажу не болѣе, нежели сколько нужно къ тому, чтобы показать все различіе древней и нашей метрики.

ОСНОВАНІЯ ГРЕКО-ЛАТИНСКОЙ МЕТРИКИ.

Греческій и Латинскій языкъ сохраняли въ словахъ, кромѣ ударенiй, еще особенное свойство протяженія

извѣстныхъ слоговъ, которое столь отлично отъ обыкновеннаго ударенія, что часто въ одномъ и томъ же словѣ удареніе и знакъ долгаго слога находятся совсѣмъ на разныхъ мѣстахъ. Поелику нашъ языкъ не имѣетъ сего свойства, то намъ весьма трудно объяснить его (2). И такъ въ составленіи стопъ не ударенія принимались въ основаніе, а долгота и краткость слоговъ. Кратчайшая мѣра слога означается у грамматиковъ такъ: ◡, и называется одновременною; должайшая такъ: —, и называется двувременною; и такъ двѣ краткихъ (◡ ◡) равны одной долгой (—). Вотъ элементы, служащіе основаніемъ древней просодіи. Употребимъ языкъ болѣе понятный, условимся означать сіи двѣ мѣры нотами. Примемъ съ Воссіемъ, что долгая равна одной бѣлой, или $\frac{1}{2}$, тогда краткая будетъ $= \frac{1}{4}$. Если это предположеніе справедливо, то оно должно объясниться явленіями. Возмемъ для сего напр. гекзаметръ: главная стопа его, состоящая изъ (— ◡ ◡) въ нотахъ будетъ $= \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{4}$; и такъ стопа сія будетъ $= \frac{2}{2}$, или, употребивъ стихотворные знаки, равна двумъ долгимъ (— —). Отсюда понятно это строгое и ненарушаемое предписаніе въ гекзаметрѣ вмѣсто дактиля употреблять спондей (3), исключая послѣднюю стопу, гдѣ уже и одною долгою духъ успокоивается, какъ окончательною нотою музыкальной фразы, которой, какъ извѣстно, продолженіе произвольно; а потому въ послѣдней стопѣ позволенъ былъ не только сподней, но и хорей. Употреблять же въ прочихъ стопахъ хорей отнюдь не позволялось; ибо хорей, будучи равенъ $\frac{3}{4}$, не можетъ замѣстить $\frac{2}{2}$, и употребивъ его, должно бы было

сдѣлать паузу, но сего не встрѣчается. Повторимъ еще, что такое отношеніе слоговъ отнюдь не было условнымъ или произвольнымъ: Квинтиліанъ говоритъ, что это извѣстно было даже и дѣтямъ. (Longam (syllabam) esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt).

И такъ Греки и Римляне имѣли въ языкѣ своемъ 2 ноты. Но чтобы составить стихъ, должно было имѣть понятіе о тактѣ; для сего необходимо надлежало прибѣгнуть къ музыкѣ, ибо слова представляли только вещественную сторону версификаціи; духовной надлежало искать въ ритмосѣ. Но какое познаніе музыки внушило понятіе ритмоса Гомеру и Гезіоду? Не-уже-ли будемъ вѣрить чудеснымъ Орфеямъ и Линусамъ? Несправедливо было бы предполагать, что музыка, какъ мы теперь понимаемъ сіе искусство, была усовершенствована во времена столь глубокой древности. Напротивъ мы основательно можемъ думать, что языкъ, какъ предметъ метрики, сначала имѣлъ вліяніе и на музыку народа. Ритмосъ народныхъ пѣсенъ долженъ былъ тотчасъ сообразоваться, смотря по свойству языка, или съ количествомъ слоговъ, или съ удареніемъ, или быть совершенно условнымъ. * Такое начало безъ сомнѣнія было важно, чтобы въ послѣдствіи дать извѣстный характеръ и направленіе самой музыкѣ. Греки, имѣя двѣ ноты въ языкѣ своемъ, тотчасъ изъ разнообразной перестановки оныхъ должны были получить и многообразный ритмосъ. И такъ, чтобы найти музыку древнихъ стихотвореній, должно только, соединивъ

* См. Руссо Dictionnaire de Musique подъ сл. Rhythme.

рядъ извѣстныхъ стопъ, ударять мѣру, сообразно значенію каждой ноты. Тогда откроется сила ритмоса, характеръ каждой стопы, а слѣдственно и музыка. Ибо духовная сторона оной заключается именно въ ритмосѣ. Такъ напр. чтобы найти характеръ вальса, экосеза и пр. должно только найти ихъ ритмосъ и движеніе; ибо звуки сами по себѣ могутъ быть до безконечности разнообразны. Теперь понятно, по чему древніе поэты такъ много примѣненій, въ своихъ твореніяхъ, дѣлаютъ къ музыкѣ; понятны слова Квинтиліана, который говоритъ, что грамматику, чтобы быть въ состояніи учить версификаціи, должно знать музыку. Впрочемъ о семъ не должно думать слишкомъ преувеличенно. Безъ сомнѣнія, музыкальныхъ познаній требовалось не болѣе, нежели сколько было нужно къ уразумѣнію всѣхъ тогда употребительныхъ тактовъ и свойства ритмоса, въ извѣстныхъ стихотвореніяхъ. Я думаю, что и нашъ грамматикъ въ этомъ дѣлѣ не долженъ быть совсѣмъ профаномъ.

Но въ семъ обозрѣніи тактовъ или стопъ древнихъ встрѣчаются двѣ особенности, весьма примѣчательныя, если допустимъ (что впрочемъ всѣми принято), что стопы стихотворныя и музыкальныя у древнихъ одно и тоже. Именно: 1) Мы находимъ такты, имѣющіе въ числителѣ 5 (напр. — — ◡) и 7 (напр. — — — ◡) дѣло для музыканта нашего времени непонятное (4)! 2) Такты идутъ не только отъ арсиса къ тезису (напр. — ◡); но и отъ тезиса къ арсису (напр. ◡ —). Можно ли допустить подобный ходъ тактовъ въ нашей музыкѣ, пусть рѣшатъ люди, свѣдущіе въ семъ искусствѣ. Но здѣсь видно, сколь отличны понятія древ-

нихъ о шактѣ музыкальномъ! (5) Но шакія понятія имѣли свое начало безъ сомнѣнія въ шѣсномъ соединеніи ихъ музыки съ версификаціею. Сдѣлаемъ шакоежъ предположеніе касашельно новѣйшей музыки (6). Допусшимъ на минушу, чшо ришмосъ народныхъ пѣсенъ сначала сообразовался съ акценшомъ, господсшвующимъ въ языкѣ (ибо еслибъ ришмосъ былъ понимаемъ ошдѣльно ошъ языка, шо въ семъ ошношеніи между нашею и древнею музыкою не было бы шого различія, о коемъ недавно упомянушо); шогда безъ сомнѣнія въ ришмосѣ новѣйшей музыки будемъ искашь правилъ новѣйшей версификаціи, буде языкъ способенъ къ приняшію музыкальнаго ришмоса. Не должно думашь, чшобы эшо ошносилось шолько къ языку обрабошанному и исполненному изящныхъ піишическихъ произведеній. Даже слова чуждаго языка произносяшся и акценшуюшся сообразно нашурѣ акценшовъ своего языка, какъ напр. въ пѣсни stabat mater. Я уже въ началѣ сочиненія упомянулъ о музыкальномъ харакшерѣ нашихъ народныхъ пѣсенъ. И шакъ, какъ бы шо ни было, музыка ли имѣешъ вліяніе на версификацію, или версификація на музыку, но связь ихъ сшоль шѣсна, чшо не льзя, говоря о версификаціи новѣйшей, не приняшь въ уваженіе шакшовъ новѣйшей же музыки (7). Чишашель безъ сомнѣнія угадываешъ, чшо мое намѣреніе есшь шо, чшобы изгнашь совершенно изъ нашей версификаціи древнія сшопы и приняшь за основаніе шакшы, какъ они принимаюшся въ музыкѣ новѣйшей. Послѣдсшвіе покажешъ, справедливо ли мое предположеніе. Но для сего прежде я долженъ доказашь, чшо въ нашемъ языкѣ долгихъ гласныхъ нѣшъ и чшо

по сему древнія стопы намъ вовсе не свойственны.

Доказательства несуществованія въ нашемъ языкѣ долгихъ слоговъ.

Сіи доказательства столь очевидны, что я не знаю, какъ можно до сихъ поръ такъ упорно защищать заобычное мнѣніе касательно долготы слоговъ въ языкѣ нашемъ.

1) Слово: «необходимая» въ ямбическомъ стихѣ получитъ такое раздѣленіе: необ | ходи | мая; но въ дактилическомъ такое: необходимая *. Спрашивается, какимъ образомъ долгіе слоги ямбическаго раздѣленія въ семъ новомъ раздѣленіи сдѣлались краткими и обратно? Не очевидно ли, что слоги равны, когда въ одно время могутъ быть и долгими и краткими? У древнихъ ничего подобнаго сему нѣтъ, или если и находится обоюдность знаковъ, то въ столь же немногихъ словахъ, въ сколь не многихъ у насъ обоюдность ударенія, напр. дале́ко, и далеко́ и пр., между тѣмъ, какъ такая стихотворная возможность давать и уничтожать ударенія распространяется у насъ на всѣ слова языка безъ исключенія.

2.) Если долгій слогъ (какъ у древнихъ) равенъ двумъ краткимъ, то два краткихъ могли бы замѣнить одинъ долгій и обратно. Такимъ образомъ хорей напр. (— ◡) былъ бы замѣняемъ тремя, а

* Сравните также стихъ: *по слѣдамъ Анакреона* на стр. 4, который въ одно время допускаетъ 3 раздѣленія.

не двумя краткими, какъ говорятъ писатели о стихосложеніи. А по сему въ то время, какъ въ одной стопѣ находится два слога, въ другой было бы ихъ три. Явленіе у древнихъ весьма обыкновенное и на самомъ разумѣ основанное. Но у насъ сего сдѣлать не возможно, ergo... оставляю читателю вывесть изъ сего надлежащее заключеніе, именно, если два слога, долгій съ краткимъ равны двумъ краткимъ, то не уже ли и послѣ сего будемъ говорить, что долгій слогъ не равенъ краткому?

3) Вотъ еще доказательство для знающихъ свойство количественной просодіи едва ли не убѣдительнѣйшее и предъидущихъ, доказательство, взятое отъ свойства нашего произношенія гласныхъ, по коему мы, совершенно противоположно древнимъ, сокращаемъ слоги, натурою назначенные быть долгими, и такимъ образомъ приводимъ ихъ въ одну мѣру съ прочими. Возмемъ стихъ:

Мыслью бро | дилъ онъ въ ми | нувшемъ, | грозно
вда | ли передъ | взоромъ.

Означивъ слоги, какъ обыкновенно ихъ означаютъ, т. е. долгими и краткими знаками, мы видимъ, что въ 1-мъ тактѣ 2-й слогъ *ью* въ словѣ *мыслью* есть краткій; однакожъ онъ заключаетъ въ себѣ полугласную *ь* и гласную *ю*, слѣд. если не вдвое, то по крайней мѣрѣ въ полтора болѣе простой гласной въ обыкновенномъ произношеніи; слѣд. безъ всякаго сомнѣнія у древнихъ былъ бы принятъ, какъ ихъ двоегласная. И однакожъ между тѣмъ, какъ нѣжное ихъ ухо сообщило бы сей двоегласно

вдвое большее протяженіе, у насъ она равна простой гласной! далѣе, во второмъ тактѣ въ словѣ *онъ* гласная *о*, и *и* въ словѣ *минувшемъ* суть краткія; однакожъ примите въ уваженіе, что между сими гласными находится 3 согласныхъ *н*, *в*, *м*, т. е. *онвми*; примите въ уваженіе, что каждая изъ сихъ согласныхъ, бывъ выговариваема ясно, требуетъ за собой, хотя весьма малой, остановки; что какъ ни малы будутъ сіи остановки, однакожъ въ произношеніи 3-хъ согласныхъ непосредственно одной за другою, отнесете ли ихъ къ предъидущей гласной *о* (онвм), или къ послѣдующей *и* (нвми), сіи, говорю, остановки составятъ вторее большое протяженіе, нежели соединеніе одной согласной съ гласною. При всемъ томъ и та и другая изъ гласныхъ (*о* и *и*) у насъ произносятся кратко, подобнымъ прочимъ, такъ что 3 согласныхъ: *нвм* у насъ почитаются равными одной. Сколько бы странно это было для слуха древнихъ, у которыхъ даже стеченіе двухъ согласныхъ дѣлало предъидущую гласную долгою. Не для того я напоминаю сіе чтобы пѣнять на недоброхотство къ намъ природы, которая столь грубо устроила слухъ и языкъ нашъ, ибо что дано природою, то безъусловно должно считать хорошимъ; также и не для того, чтобы возвысить древнихъ, которые впрочемъ въ нѣкоторыхъ литтературныхъ заслугахъ превосходятъ новѣйшихъ. Нѣтъ, для меня теперь это дѣло постороннее; но для того, чтобы яснѣе показать, сколь древняя версификація (количественная) удалена отъ новѣйшей.

4). Нѣкоторые утверждаютъ, что удареніе само по себѣ имѣетъ силу дѣлать слогъ долгимъ. Но

здѣсь предлежитъ вопросъ, какого рода мы имѣемъ удареніе, другими словами, имѣетъ ли наше удареніе ту силу, которую въ немъ предполагаютъ? Рѣшимъ. Въ стихѣ:

По́ слѣ | да́мъ А | на́кре | о́на.

во 2-й и 4-й стопѣ ударенія суть подлинныя, въ 1-й и 3-й онѣ суть то, что у Грамматиковъ называется ictus, или ударъ стихотворный. Не нужно доказывать, что сей ictus равенъ подлинному ударенію, а слѣд. и подлинное удареніе равно сему, стихотворному. Но ictus есть ударъ музыкальный, дѣлаемый въ арсисѣ, и которымъ обыкновенно начинается всякій тактъ въ музыкѣ. Но что такое музыкальное удареніе? махъ руки, употребляемый для раздѣленія такта не извѣстныя равныя части, условно здѣсь принимаемыя за единицу, и которыя въ музыкальномъ размѣрѣ обыкновенно означаются дробью, напр. $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ и пр. коей числитель показываетъ, сколько такихъ удареній заключается въ тактѣ, а знаменатель, показывая продолженіе оныхъ, указываетъ и на равенство частей такта. И такъ музыкальное удареніе (равное въ языкѣ слѣд. острому) не имѣетъ силы дѣлать ноту долгою; а слѣд. и острое (8). Наконецъ, чтобы видѣть это на опытѣ, дайте продолженіе, вдвое большее противъ необъудареннаго слога, слогу подъ удареніемъ и прочтите такимъ образомъ нѣсколько стиховъ; вы не произнесете и двухъ, какъ слухъ вашъ почувствуетъ отвращеніе отъ подобнаго чтенія.

Можетъ быть я слишкомъ распространился въ своихъ доказательствахъ; однакожь не думаю, что, по крайней мѣрѣ для нѣкоторыхъ, приведено ихъ

достаточно, чтобы заставить ихъ бросить ямбы, хореи и другія чуждыя имена въ нашей версификаціи. Что бы не противорѣчить себѣ, должно съ ними проститься и оставить изучающимъ древнихъ. Теперь спрашивается, какимъ образомъ могли мы принять не свойственную намъ теорію? Этому заблужденію въ нашей версификаціи предшествовало ложное мнѣніе о версификаціи древнихъ. Мы знали, что сія послѣдняя имѣетъ элементами долгія и краткія ноты. Съ потерею количественнаго произношенія мы читали (какъ и доселѣ многіе читаютъ) древніе стихи сообразно съ нашимъ способомъ дѣлать ударенія. Отъ сего естественно при долгихъ слогахъ вмѣсто протяженія извѣстнаго времени ударяли, и такимъ образомъ въ долгихъ видѣли свои ударенія и обратно въ своихъ удареніяхъ видѣли долгія. На семъ-то основаніи и воображали, что имѣемъ въ языкѣ своемъ по крайней мѣрѣ нѣкоторыя древнія стопы. Одного только не могли найти спондея, хотя для отъисканія его часто набирали прегромозвучныя односложныя слова. Но видя, что и это ложно, рѣшились замѣнить спондей хореемъ. Заблужденіе, которому трудно сыскать что нибудь подобное *. И такъ, простясь съ почтенными хореями и дактилями, приступлю къ основаніямъ нашей версификаціи. Но прежде необходимымъ считаю для сравненія нашей версификаціи съ древнею, опредѣлить количество сло-

* Ибо за хорей принимали тотъже дактиль, въ которомъ мѣсто послѣдней ноты занимаетъ пауза, какъ увидимъ ниже. Конечно съ такимъ условіемъ можно было оставаться при семъ мнѣніи. Но этаго условія и въ мысляхъ не было.

говъ въ языкѣ нашемъ; ибо гдѣ есть тактъ, тамъ есть нота, а нота должна имѣть извѣстное продолженіе. По крайней мѣрѣ, при сравненіи, любопытно будетъ видѣть, какимъ древнимъ тактамъ отвѣчаютъ извѣстные наши. Двоегласныя у древнихъ считались долгими, и такъ и другія гласныя долгія имъ равнялись; у насъ и тѣни нѣтъ подобныхъ двоегласныхъ, или хотя и есть, какъ доказано на стр. 13, но въ произношеніи онѣ не существуютъ; еще менѣе простыя гласныя могутъ имѣть сіе свойство; и такъ слоги въ нашемъ языкѣ всѣ суть краткіе. Второе доказательство: слоги безъ ударенія всѣми принимаются за краткіе, но уже доказано, что удареніе не дѣлаетъ слога долгимъ; и такъ слоги съ удареніемъ, такъ какъ и безъ онаго, суть краткi.

ИЗЪ КАКИХЪ НАЧАЛЪ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ВЫВЕДЕНЫ ПРАВИЛА НАШЕГО СТИХОТВОРСТВА.

У древникъ стопа, у насъ тактъ, понятія тождественныя; разница только въ названіи отъ того, что они били мѣру ногою, а мы рукою (tactus отъ tangere). Въ стихосложеніи такты должны быть выражены словами. Всякій музыкальный тактъ (понятіе такта равно въ музыкѣ и версификаціи) начинается удареніемъ (которое въ риѳмикѣ называется главнымъ). Всякій стихотворный тактъ долженъ также начинаться удареніемъ. И такъ всякое не односложное слово, имѣющее одинъ или нѣсколько слоговъ послѣ ударенія, можетъ представлять извѣстный тактъ, ибо всякое слово имѣ-

етъ удареніе. Спрашивается, скольких родовъ могутъ быть наши стихотворные такты? Для рѣшенія сего вопроса должно обратиться къ словамъ; ибо здѣсь сама природа языка, показывая, сколько слоговъ можетъ быть подчинено ударенію, покажетъ притомъ, и изъ сколькихъ слоговъ могутъ состоять наши такты. Притомъ съ довольною основательностію можно предполагать, что если природа языка подчинила въ словѣ извѣстное только число слоговъ одному ударенію, то и въ стихотворномъ тактѣ должна быть соблюдаема таже мѣра. Справедливость сего увидимъ на опытѣ. И такъ для означенія тактовъ будемъ считать слоги, начиная съ ударенія, и не принимая въ уваженіе слоговъ, предшествующихъ оному и принадлежащихъ слѣд. къ предшествующему такту, или буде ихъ такъ мало, что они не могутъ составить даннаго такта, совсѣмъ оставляя ихъ безъ вниманія, подобно отбивнымъ нотамъ, коими часто начинаются музыкальныя піесы. И такъ слова наши дадутъ слѣд. такты:

1. Двухсложный: ό ο (быстро)

2. Трехсложный: ό ο ο (свѣтлая)

3. Четырехсложный: ό ο ο ο (маленькая).

Пятисложнаго не полагаю по тому, что въ музыкѣ новѣйшей нѣтъ такта, имѣющаго въ числителѣ 5. Впрочемъ такого такта въ нашихъ стихахъ и не найдете. Столько-то справедливо вышесказанное предположеніе, что такты тонической

версификаціи идутъ вмѣстѣ съ тактами новѣйшей музыки. Ибо въ версификаціи количественной такіе такты существовали. Но поелику у насъ есть слова, имѣющія удареніе на 6-мъ отъ конца слогѣ, напр. милостивѣйшему; то къ предъидущимъ должно присоединить тактъ шестисложный, который впрочемъ не рѣдко встрѣчается въ стихахъ, напр. у Ломоносова:

Во | злюбленная тиши | на.

Седмисложный не можетъ быть допущенъ по той же причинѣ, по какой и пятисложный. Осмисложнаго такта я не встрѣчалъ никогда, и не знаю, естьли такое слово. И такъ здѣсь должно остановиться. Теперь мы видимъ, сколько родовъ нашихъ тактовъ; изъ нихъ одинъ трехсложный есть нечетный; прочіе всѣ четные. Считая слоги, предшествующіе ударенію, извлечемъ тѣ же формы и для отдѣльныхъ слоговъ, или анакрузиса, только въ обратномъ видѣ, т. е. четное число слоговъ здѣсь сдѣлается нечетнымъ, какъ легко понять можно изъ того, что удареніе мы будемъ относить къ слѣдующему такту:

◡ | ◡́ пошелъ

◡ ◡ | ◡́ перенесъ

◡ ◡ ◡ | ◡́ торжествовалъ

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡́ противоположилъ.

Но послѣдній слишкомъ продолжителенъ и не только не употребителенъ, но по видимому и не долженъ быть употребляемъ. Два первые весьма употребительны.

Теперь, если бросимъ взглядъ на то, какими тактами писаны стихи наши, то встрѣтимъ въ сихъ тактахъ такое разнообразіе, что трудно рѣшить, какимъ родомъ такта пользовались наши стихотворцы въ извѣстныхъ стихахъ, которые впрочемъ по общему мнѣнію принадлежатъ къ одному размѣру. Вотъ примѣръ.

Скокомъ | летомъ по до | линамъ,

По го | рамъ и по ра | внинамъ.

Пышетъ | конь, зе | мля дро | житъ,

Брыжжутъ | искры отъ ко | пытъ.

Въ 1-мъ стихѣ 1-й тактъ есть двухсложный; 2-й четырехсложный. Заключительный не принимаемъ въ уваженіе, какъ и въ музыкѣ. Далѣе 2-й стихъ начинается анакрузисомъ изъ двухъ слоговъ, потомъ слѣдуетъ тактъ четырехсложный; 3-й стихъ, по равенству тактовъ, можно почесть правильнымъ; 4-й опять неправиленъ, ибо 1-й тактъ есть двухсложный, 2-й четырехсложный. То же увидите и во всѣхъ прочихъ стихахъ, исключая писанныхъ трехсложными тактами. И такъ при семъ первомъ разсмотрѣніи мы почти готовы думать, что наши стихи вовсе неправильны; ибо что̀ сказать о му-

зыкальной піэсѣ, въ которой одинъ тактъ содержитъ $\frac{2}{4}$, другой $\frac{4}{4}$ и проч? Наконецъ, на чемъ основано такое неправильное употребленіе тактовъ? ибо все однакожь должно, чтобы стихотворецъ чѣмъ нибудь руководствовался въ этомъ случаѣ. Но прежде, нежели приступимъ къ рѣшенію сего вопроса, мы встрѣчаемъ здѣсь явленіе любопытное, именно: мы видимъ, что такты перемѣшивающіеся между собою суть четные. И такъ, если и допустимъ на первый разъ неправильность сихъ стиховъ, то она вознаграждается пріятнымъ для слуха разнообразіемъ тактовъ. Мы ощущаемъ, что стихъ быстрѣе, когда состоитъ изъ двухсложныхъ тактовъ, величественнѣе и спокойнѣе, когда изъ четырехсложныхъ и пр. И такъ поставимъ правиломъ, что *четный тактъ перемѣшивается только съ четнымъ*, чего иначе быть и не можетъ, и чего я не почитаю за нужное и доказывать. О нечетномъ тактѣ мы здѣсь еще рѣшить не можемъ, знаемъ только на этотъ разъ, что онъ есть одинъ, и съ какимъ перемѣшивается, еще не видимъ. Изъ перемѣшиванія тактовъ четныхъ выведемъ правило перемѣшиванія слоговъ отдѣльныхъ, которые мы называемъ анакрузисомъ. Но мы знаемъ, по вышесказанному, что онъ находится въ обратномъ содержаніи къ тактамъ. И такъ *нечетный анакрузисъ будетъ перемѣшиваться съ нечетнымъ:*

На высо | тѣ ты | новой | славы
Я | вился | сѣверный о | релъ.

Въ 1-мъ стихѣ анакрузисъ трех, а во второмъ односложный.

ПРАВИЛА СТИХОСЛОЖЕНІЯ.

1. ТАКТЫ.

Вотъ, какою представляется намъ наша версификація въ семъ первомъ разсмотрѣніи. Она, по видимому, не совсѣмъ правильна, если не будетъ удовлетворительно рѣшенъ вопросъ: въ слѣдствіе какого правила стихотворцы наши позволяютъ себѣ перемѣшивать такты и вводные слоги, коими иногда начинается стихъ? Но для сего предварительно должно рѣшить, какіе такты стихотворцы наши принимали за основаніе? Вообще мы знаемъ, что стихотворцы принимали за основаніе или тактъ двухсложный, такъ называемый хорей и ямбъ, которые оба, по принятому нами раздѣленію тактовъ, приводятся къ одному, если, продолживъ рядъ тактовъ, отдѣлимъ въ ямбѣ начальный слогъ отъ послѣдующаго такимъ образомъ:

Хореи	| — ◡	| — ◡	| —
Ямбы ◡	| — ◡	| — ◡	| —

Или трехсложный; ибо и здѣсь, по принятому раздѣленію, дактили, амфибрахіи и анапесты также могутъ быть приведены къ одному, т. о.,

Дактили	| — ◡ ◡	| — ◡ ◡	| —
Амфибрахіи ◡	| — ◡ ◡	| — ◡ ◡	| —
Анапесты ◡ ◡	| — ◡ ◡	| — ◡ ◡	| —

И такъ наши стихотворцы употребляли только сіи два рода тактовъ, * и такъ рѣдко употребля-

* Это впрочемъ весьма естественно. Всѣ роды тактовъ въ музыкѣ приводятся къ двухвременному или трехвре-

ли четырехсложный, что онъ, кажется, совсѣмъ забытъ ими, хотя сей тактъ есть и величественнѣе и полнѣе двухъ прочихъ, что легко почувствовать въ извѣстномъ стихотворенiи А. Ѳ. Мерзлякова:

Сре | ди долины | ровныя на | гладкой высо | тѣ и пр.

И другомъ В. А. Жуковскаго:

Бѣ | житъ волна, шу | митъ волна за | думчивъ надъ
рѣ | кой и пр.

Ибо такъ должно раздѣлять стихъ сей по причинѣ, о которой должно сказать въ другомъ сочиненiи (9). И если такъ называемый шестистопный ямбическiй стихъ кажется величественнѣе такъ называемаго гекзаметра, то именно отъ употребляемаго въ сихъ стихахъ весьма часто четырехсложнаго такта, напр.

Рос | сiйскiе Князь | я, || бо | яре, вое | воды,
Пре | шедшiе чрезъ | Донъ || от | искивать сво | боды.

Если присоединимъ къ сей выгодѣ разнообразiе паузъ (о чемъ послѣ), то по видимому надо будетъ согласиться, что сей тактъ есть самый прекра-

менному, которые суть главные и всеобщiе. При всемъ томъ должны быть правила различать разные роды тактовъ.

снѣйшій въ нашей версификаціи. Наконецъ, для любителей древняго дактиля скажемъ еще, что сія стопа можетъ быть замѣнена, по принятому измѣренію слоговъ или нотъ, у насъ только четырехсложнымъ тактомъ. Отъ чегожъ такъ рѣдко былъ принятъ нашими стихотворцами за основаніе тактъ сей? Именно отъ ложныхъ началъ нашей версификаціи, въ которую прежде всего введены были двухсложные и трехсложные такты подъ несвойственными имъ названіями, заимствованными отъ древнихъ. Недавно заговорили было о пеонѣ (— ◡ ◡ ◡), но не знали, что съ нимѣ дѣлать: оставить ли его, или раздѣлять на двѣ стопы (— ◡ | ◡ ◡). Не знали, что силу тактовъ въ тонической версификаціи не должно опредѣлять по тактамъ количественной. Можетъ ли быть употребляемъ тактъ шестисложный, этотъ вопросъ оставляемъ здѣсь не рѣшеннымъ.

И такъ, если изъ четныхъ тактовъ обыкновенно стихотворцы наши употребляли только тактъ двухсложный, изъ нечетныхъ трехсложный; то очевидно, что прочіе употребляемы были ими только въ замѣну не достающихъ основныхъ тактовъ; по сему перемѣшиваніе тактовъ производится въ слѣдствіе положенія: *Если въ извѣстномъ тактѣ содержится нѣсколько разъ другой меньшій, то большій тактъ можетъ замѣнить такое число тактовъ меньшихъ, сколько разъ меньшій тактъ въ немъ содержится.* Такимъ образомъ четырехсложный тактъ содержитъ въ себѣ 2 двухсложныхъ, и можетъ по сему замѣнить ихъ; шестисложный содержитъ ихъ 3; по сему и проч. Вотъ примѣръ четырехсложнаго:

Брыжжутъ | искры отъ ко | пытъ.

Примѣръ шестисложнаго:

Дружество соеди | няло.

Но въ семъ случаѣ лучше большіе такты раздѣлять на меньшіе, чтобы яснѣе показать число всѣхъ тактовъ стиха и такимъ образомъ сей послѣдній привести къ равенству съ прочими. Но какъ мы знаемъ изъ основаній музыки, что всякій тактъ начинается удареніемъ, то каждому изъ сихъ новыхъ тактовъ, на первомъ слогѣ, дадимъ удареніе, которое уже не есть прозаическое, но стихотворное или музыкальное, т. е. равное тому, которое у Грамматиковъ называется ictus; почему и будемъ отличать его отъ прозаическаго особеннымъ знакомъ (•). И такъ предъидущіе стихи раздѣлимъ т. обр.

Брыжжутъ | искры | отъ ко | пытъ.

Друже | ство со | еди | няло.

Касательно 2-го стиха замѣтимъ слѣдующее: поелику шестисложный тактъ содержитъ въ себѣ кромѣ 3-хъ двухсложныхъ также 2 трехсложныхъ, то стихъ сей можетъ быть читаемъ и другимъ образомъ, т. е. бывъ раздѣленъ на такты трехсложные, напр.

Дружество | соеди | няло.

Также слѣдующій стихъ Ломоносова, раздѣленный так. обр.

Воз | люблен | ная | тиши | на.

Можетъ быть читаемъ и такъ:

Воз | любленна | я тиши | на.

И такъ неразгаданный доселѣ вопросъ: по чему иногда одинъ стихъ можетъ получить два раздѣленія?—разрѣшенъ. Но теперь спросятъ: какое жъ изъ сихъ двухъ раздѣленій есть правильное? На сей разъ отвѣчаемъ, что то и другое, если взять сей стихъ отдѣльно, но читая его въ связи съ другими стихами, должно сообразоваться съ размѣромъ оныхъ, какъ обыкновенно и дѣлаютъ.

Говоря о перемѣшиваніи тактовъ, не льзя здѣсь не сдѣлать нѣкоторыхъ замѣчаній вразсужденіи трехсложнаго:

1. Тройный тактъ, имѣетъ ритмосъ болѣе игривый и плясовой, нежели величественный и спокойный, и вотъ безъ сомнѣнія причина, по чему отецъ нашей поэзіи не употребилъ его для эпопеи.

2. Поелику другіе замѣняющіе такты никогда въ сихъ стихахъ не встрѣчаются, то всегда трехсложный тактъ начинается подлиннымъ удареніемъ, и, не перемѣшиваясь ни съ какимъ другимъ, дѣлаетъ стихъ весьма однообразнымъ. И такъ не справедливо разнообразнымъ тактамъ стиха такъ называемаго Александрійскаго противополагали стихи написанные симъ тактомъ желая замѣнить имъ древній дактиль и спондей въ гекза-

метрѣ; ибо въ скучномъ его и утомительномъ однообразіи можетъ ли быть равная пріятность! (10). Впрочемъ, при семъ замѣчаніи, я прошу читателя вникнуть просто въ сущность сего такта, не имѣя въ виду ни чьихъ стихотвореній; иначе легко сдѣлаться ко мнѣ несправедливымъ. Но возвратимся къ нашему предмету.

Теперь тайна, чѣмъ руководимъ былъ стихотворецъ въ перемѣшиваньи тактовъ, объяснилась; именно: онъ руководствовался удареніемъ музыкальнымъ, которое, постоянно опредѣляя такты, приводило стихи къ совершенному единству. И такъ не льзя отвергать, что языкъ Русскій имѣетъ свойство, въ высокой степени музыкальное и представляетъ совершеннѣйшій образецъ тонической версификаціи. Она отъ количественной отличается только тѣмъ, что имѣетъ одну ноту ($\frac{1}{4}$), тогда какъ первая имѣетъ ихъ двѣ ($\frac{1}{2}$ и $\frac{1}{4}$). Силлабическая совсѣмъ не имѣетъ такта. Если же всякому слогу безъ ударенія мы можемъ сообщать оное, то представляется любопытный вопросъ: нужно ли для составленія стиха, хотя одно подлинное удареніе, и если оно нужно, то въ какомъ именно тактѣ? Для сего вообразимъ стихъ какого угодно продолженія, состоящій изъ одного слова. Съ одной стороны мы знаемъ, что всякій тактъ можетъ быть безъ прозаическаго ударенія; съ другой также извѣстно, что слово однакожь не можетъ быть безъ ударенія. И такъ, принимая цѣлый стихъ какъ бы за одно слово, потомъ лишая всѣ такты стиха, одинъ за другимъ, прозаическаго ударенія, поставляемъ необходимымъ, чтобы сіе подлинное удареніе было въ началѣ послѣдняго такта. И такъ *всякій тактъ*

стиха можетъ не начинаться подлиннымъ удареніемъ, исключая послѣдній, который долженъ начинаться онымъ необходимо. Слѣдоват. погрѣшаютъ тѣ, которые въ послѣднемъ тактѣ допускаютъ удареніе стихотворное, а не прозаическое, на пр.

и въ при | ятной | новѣ | сти.

Но если только въ послѣднемъ тактѣ необходимо подлинное удареніе, въ прочихъ же все равно, существуетъ оно или нѣтъ, ибо они могутъ быть образованы съ помощію ударенія музыкальнаго; то слѣдуетъ другое правило: *Всякое слово можетъ потерять подлинное удареніе, если потребуетъ того размѣръ, который принимаютъ за основаніе*, напр.

Сре | ди долины | ровныя на | гладкой высо | тѣ

Въ первомъ тактѣ, въ словѣ: *долины*, хотя слогъ: *ли* можетъ не лишаться ударенія, но сіе удареніе столь слабо, что въ чтеніи, соотвѣтственномъ сему размѣру, оно вовсе не слышно. Не таково свойство ударенія, коимъ начинается тактъ: сіе всегда произносится ясно, если оно есть прозаическое. Но если слово теряетъ такимъ образомъ подлинное удареніе, то съ условіемъ не получать его на другомъ мѣстѣ; ибо такимъ образомъ перемѣнилась бы натура слова; напр. если стихъ

Изъ | темной | бора | глуби | ны

Раздѣлимъ на четырехсложные такты т. обр.

Йзъ | темной бора | глубины

Слово *глубины*, если читать сообразно сему ритмосу, будетъ произнесено противно своей натурѣ, когда музыкальное удареніе надъ слогомъ *глу* будетъ усилено, а прозаическое надъ слогомъ *ны* ослаблено. Отсюда правило: *не давайте никогда большей силы ударенію музыкальному предъ прозаическимъ.* Впрочемъ это не касается словъ, въ которыхъ удареніе не опредѣлено, напр. дале́ко и далеко́. И такъ здѣсь замѣтимъ мимоходомъ, что изъ натуры самыхъ удареній можно пока узнавать, къ какому *такту* принадлежатъ стихи. Т. о. выше приведенный стихъ: *и въ приятной повѣсти*, будетъ принадлежать четырехсложному такту, стихъ же: *изъ темной бора глубины*, двухсложному, по силѣ прозаическаго ударенія послѣдняго такта.

2. О слогахъ отдѣльныхъ, или вводныхъ.

Скажемъ теперь нѣсколько словъ объ употребленіи слоговъ отдѣльныхъ. Правило требуетъ только, чтобы *число ихъ было менѣе числа слоговъ основнаго такта.* И такъ при двухсложныхъ тактахъ анакрузисъ можетъ быть только односложный.

Ли | це сво | е скры | ваетъ | день.

При трехсложныхъ слѣдовательно не только односложный, какъ:

На | хладной со | ломѣ подъ | кровомъ изъ | лозъ
сопле | теннымъ.

Но и двухсложный:

До раз | свѣта под | нявшись ко | ня осѣд | лалъ.

Еслиже число вводныхъ слоговъ будетъ равно, или превышатъ число слоговъ главнаго такта; то одно только то, что есть излишекъ основнаго такта, будетъ принадлежатъ анакрузису, прочее отчисляется къ тактамъ, напр. въ стихѣ:

По го | рамъ и | по ра | внинамъ

два первые слога въ началѣ стиха не могутъ считаться отдѣльными, ибо тактъ стиха есть двухсложный и они составляютъ первый. Въ стихѣ

Чрезъ не при | ступны | пере | правы

одно только первое слово *чрез* будетъ отдѣльнымъ, прочіе 2 слога составятъ сами по себѣ тактъ такимъ образомъ:

Чрезъ | не при | ступны | пере | правы

Слѣдовательно стихъ сей состоитъ изъ 4-хъ тактовъ двухсложныхъ съ однимъ отдѣльнымъ слогомъ.

И такъ, при обученіи дѣтей версификаціи, чтобы найти тактъ стиха, прежде всего заставьте

ихъ обозначить каждый слогъ краткимъ знакомъ, потомъ назначить прозаическія ударенія и наконецъ отмѣтить такты, производя сіе дѣйствіе отъ правой руки къ лѣвой и начиная каждый тактъ подлиннымъ удареніемъ.

Чер | кесы | праздные си | дятъ.

Первое сіе раздѣленіе покажетъ, какимъ тактомъ замѣщены основные такты; и такъ большій тактъ, сообразно правилу, сказанному на стр. 24, будетъ раздѣленъ на извѣстное число тактовъ основныхъ, что и покажетъ, гдѣ находится удареніе музыкальное, или стихотворное.

Чер | кесы | праздны | е си | дятъ

и такъ сей стихъ состоитъ изъ 4-хъ тактовъ двухсложныхъ съ однимъ отдѣльнымъ слогомъ. (11). Сія теорія тактовъ не только разрѣшаетъ всѣ противорѣчія и уничтожаетъ трудности прежней, но еще столь проста, что понятна даже и дѣтямъ. Если жь по сей теоріи столь легко объясняется наша версификація, то я прошу тѣхъ, которые считаютъ еще нашу подобною древней количественной, объяснить сею теоріею древнюю. Тогда откроется невозможность. Яснѣйшее доказательство различія той и другой версификаціи. Ибо еслибъ онѣ были тождественны, то одна объяснялась бы другою необходимо. . . .

3. РИѲМА.

Риѳма есть лучшее украшеніе тонической вер-

сификаціи и столько жь ей свойственна, по равенству и быстротѣ бѣгущихъ нотъ, сколь была бы отвратительна въ количественной по причинѣ долготы опыхъ. Ибо протяженіе риѳмы, какое должно бы было дѣлать въ чтеніи количественномъ, весьма отвратительно. Вотъ, по чему древніе ее убѣгали. Но вовсе несправедливо въ недавнее время возставали противъ риѳмъ. Хотѣли въ противность природѣ уничтожить лучшее украшеніе стиха, не смотря на то, что риѳма столь послушна нашимъ поэтамъ. Правда и знаменитые писатели, именно Воссій, вооружались противъ употребленія риѳмъ; но во время Воссія тоническая версификація была еще въ колыбели, и онъ думалъ о возможности количественной, которая, по его мнѣнію, также еще не существовала у новѣйшихъ. Это совсѣмъ другое.

Весьма маловажный опытъ можетъ показать, что риѳма есть дитя тонической просодіи. Пробейте 4 такта двухсложныхъ, потомъ наполните нѣмыя ноты какими угодно слогами, хотя напр. слѣдующими:

Дó ре | мú ѳа | сóль ла | сú.

Если захотите, сообразно съ симъ рядомъ тактовъ, составить стихъ изъ словъ, то почти невольно употребите въ послѣднемъ тактѣ подобозвучіе. И такъ первый стихъ изъ слоговъ будетъ образцемъ для втораго изъ словъ. Вообще въ этомъ разсмотрѣніи предъидущій стихъ кажется формулою, по коей составляется послѣдующій. Скажутъ: риѳма употребляется также и въ силлабической версификаціи. Но силлабическая версификація ближе

подходитъ къ тонической тѣмъ, что сохраняетъ равенство слоговъ.

4. ПАУЗА.

Пауза употребляется какъ въ музыкѣ, такъ и въ версификиціи. Въ тактѣ она тоже, что еллипсисъ въ извѣстномъ соединеніи словъ. Двухсложный тактъ есть самый краткій; а потому справедливо пауза въ семъ тактѣ отвергнута нашими стихотворцами. Но и въ семъ тактѣ она встрѣчается въ народныхъ пѣсняхъ (условимся означать ее также знакомъ краткимъ, но на оборотъ). Напр.

Ахъ ◠ | ску ◠ | чно ◠ | мнѣ

На чу | жой ◠ | сторо | нѣ

Въ трехсложномъ тактѣ употребляемая доселѣ нашими стихотворцами пауза имѣетъ продолженіе одного слога и, смотря по занимаемому ею мѣсту, бываетъ обыкновенно двухъ родовъ: или въ концѣ такта (́ ◡ ◠), или въ срединѣ (́ ◠ ◡). Примѣръ перваго рода:

Мыслью бро | дилъ онъ въ ми | нувшемъ ◠ | грозно

вда | ли передъ | взоромъ.

Примѣръ втораго рода паузы:

Вмигъ пора|зилъ онъ вра|га ◠ и | быстро со|шелъ
съ коле | сницы.

Впрочемъ я не вижу невозможности въ семъ тактѣ употребить паузу болѣе продолжительную, именно 2-хъ послѣднихъ слоговъ такта, напр.

Вмигъ пора|зилъ онъ вра|га ◠ ◠ | быстро со|шелъ
съ коле | сницы.

Причина, по чему не употребляли сей паузы, очевидна. Тактъ съ паузой первыхъ двухъ родовъ обыкновенно называли хореемъ (!), а употребивъ эту, не умѣли бы такту найти приличнаго названія; въ самомъ дѣлѣ, стопы изъ одного слога нѣтъ у древнихъ! Четырехсложный тактъ представляетъ великое разнообразіе паузъ. Но гдѣ найти ихъ примѣры? Стихотворцы такъ рѣдко писали симъ тактомъ. Впрочемъ, если бы и писали, то по прежней системѣ вѣроятно не осмѣлились бы употребить паузы, которая въ сей ложной системѣ вовсе не извѣстна. Изобразимъ хотя въ фигурахъ разнаго рода паузы въ четырехсложномъ тактѣ:

1. ◡́ ◠ ◠ ◠ 2. ◡́ ◡ ◠ ◠ 3. ◡́ ◡ ◡ ◠

4. ◡́ ◠ ◡ ◡ 5. ◡́ ◠ ◠ ◡ 6. ◡́ ◡ ◠ ◡

7. ◡́ ◠ ◡ ◠ очевидно не возможенъ.

Здѣсь кстати упомянуть о народныхъ пѣсняхъ, ибо ихъ неправильность заключается въ паузахъ. А по сему, чтобы найти ихъ размѣръ, должно имѣть предварительное познаніе ихъ напѣва; потомъ найти отношеніе слоговъ къ музыкальному размѣру, и недостающіе слоги, дополняемые обыкновенно въ пѣніи протягиваніемъ гласныхъ, замѣстить такимъ же числомъ паузъ. Ибо размѣръ народныхъ пѣсенъ опредѣляется напѣвомъ, а не словами. Представляю въ примѣръ два стиха 1-й пѣсни въ собраніи Кирши Данилова. Если приложенная музыка (12) подлинно принадлежитъ сей пѣсни, то размѣръ ея есть слѣдующій:

Высо | та ли | высо | та ◠ | подне | бе ◠ | сна ◠ | я,

Глуби | на ли | глуби | на ◠ | оке | анъ ◠ | мо ◠ | ре.

Здѣсь одна только неправильность, что послѣднее удареніе есть музыкальное. Но эта неправильность въ пѣсни ничтожна. Впрочемъ, стихъ сей пѣсни, какъ видно, состоитъ изъ 8-ми тактовъ двухсложныхъ. Пусть повѣритъ меня читатель, знающій музыку. Само собой понятно, что въ пѣсняхъ протяжныхъ или заунывныхъ, въ которыхъ иногда одинъ слогъ протягивается на цѣлый тактъ и даже на два и болѣе, число паузъ должно быть чрезмѣрно велико. По сему такія пѣсни лучше оставить музыкѣ; онѣ напоминаютъ Цицероновы слова о подобныхъ стихотвореніяхъ, quae, nisi tibicen accessit, orationi solutae sunt simillima. Искать же раз-

мѣра народныхъ пѣсенъ внѣ ихъ музыки, значитъ по древней пословицѣ τρύγον ἀμέλγειν.

Пауза, коею раздѣляется стихъ въ половинѣ такта на двѣ части, называется у насъ цезурою. Сія употребительна у насъ преимущественно въ стихѣ состоящемъ изъ пяти или шести тактовъ двухсложныхъ. Слѣдующій примѣръ покажетъ мѣсто оной въ томъ и другомъ стихѣ.

Стихъ 5-ти тактовъ двухсложныхъ:

Во | тще пе | ски || Ли | вiйскi | е пы | лали

6-ти тактовъ двухсложныхъ:

У|мремъ коль | смерть въ бо|ю || на|значе|на судь|бою.

Какого пространства сія пауза, должно рѣшить въ другомъ разсужденіи.

5. Заключительный тактъ.

Вообще доселѣ было принято и притомъ весьма справедливо, чтобы заключительный тактъ не содержалъ болѣе 2-хъ слоговъ, т. е. въ двух-и трехсложныхъ тактахъ И я не думаю, чтобы слѣдующее заключеніе стиха было пріятно:

Зрѣла я небесъ сi | янiе.

. . . .

Но души моей же | ланіе.

Оно представляетъ что-то вялое и лѣнивое, такъ что съ послѣдними двумя слогами не знаете, что дѣлать. Причина очевидна. Извѣстно (см. зам. 8), что удареніе заключительнаго такта сообщаетъ слогу безконечное (произвольное) протяженіе. Присоединенный одинъ слогъ безъ ударенія показываетъ паденіе звука. Прибавленный вновь слогъ безъ ударенія мѣшаетъ заключенію, требуя для себя новаго напряженія голоса. Еслижь послѣдній тактъ состоитъ изъ одного слога, то онъ однакожь считаться долженъ за полный и равный предшествовавшимъ; ибо продолженіе послѣдней ноты въ музыкальной піесѣ безконечно.

Вотъ господствующая система нашей версификаціи. Но для полноты науки остается еще рѣшить 2 вопроса. 1) Мы видѣли, что такты перемѣшиваются; и такъ, чѣмъ рѣшить который изъ употребленныхъ тактовъ есть основный, напр. въ стихѣ:

Россійскіе Князья, бояре, воеводы,

двухсложный, или четырехсложный, и пр.? ибо принимая за основаніе кратчайшій, мы только слѣдуемъ заобычному мнѣнію стихотворцевъ. 2) Чѣмъ опредѣлить пространство стиха? Ибо ни подобозвучное окончаніе, ни произволъ стихотворца не суть правила. Не говорятъ ли часто, безо всякаго основанія, что такой то напр. стихъ не полонъ, что размѣръ его балладный и пр., только отъ того, что стихотворцу разсудилось раздѣлить на двѣ строки то, что

онъ помѣстись въ одной. Пока изъ основаній рие-
не будетъ положительно выведено, чѣмъ дол-
опредѣлять пространсво стиха, до тѣхъ поръ
ѣлы его произвольны (13).

ЗАМѢЧАНІЯ.

(1). Народныя пѣсни, особенно веселыя, большею частію состоятъ изъ правильныхъ тоническихъ стиховъ, особенно тѣ, въ которыхъ употреблены двухсложные такты, напр.: я по цвѣтикамъ ходила; или во саду ли, въ огородѣ и пр. По крайней мѣрѣ, основаніе оныхъ правильно. Впрочемъ, еслибъ и рѣдко встрѣчались въ нихъ такіе правильные стихи, то все однакожь сего довольно къ тому, чтобы принять ихъ въ уваженіе въ семъ отношеніи. Есть другой родъ пѣсенъ, называемыхъ у простолюдиновъ протяжными, или заунывными; такія пѣсни большею частію не правильны; ибо можно ли соблюсти правильность размѣра тамъ, гдѣ одна гласная часто протягивается на два такта и даже болѣе, и гдѣ слѣд. при начатіи новаго куплета можно на то мѣсто поставить нѣсколько словъ? И не удивительно ли то, что и въ сихъ пѣсняхъ думали найти правильность размѣра, непринимая въ уваженіе музыки оныхъ? Къ какимъ несправедливымъ положеніямъ это должно было привести изыскателей, понятно всякому.

(2). Нѣмецкіе Грамматики стараются изъ словъ своего языка сдѣлать сколько нибудь понятнымъ для начинающихъ изучать Греческій языкъ отличіе количества и обыкновеннаго ударенія въ одномъ и томъ

же словѣ. Вотъ натянутый Бушманомъ образчикъ такого объясненія въ произношеніи словъ: ἄνθρωπος и Σωκράτης. «Въ словѣ ἄνθρωπος, говоритъ онъ, ударяйте на первый слогъ, но второй выговаривайте протяжно, какъ мы тоже дѣлаемъ въ Нѣмецкомъ, напр. въ A'ltvāter, A'lmōsen.» Далѣе «чтобъ выговорить Σωκράτης сравните сіе слово съ сими тремя Нѣмецкими односложными sō hát ēr; среднее кратко, но имѣетъ удареніе и пр.»

(3). Иногда встрѣчается тактъ, состоящій изъ однихъ четвертыхъ, напр. у Виргилія:

Georg. 1. 397. Tenuia | nec la | nae cet.

Aen. V. 432. Genua la | bant cet.

Даже и анапестъ ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$) вмѣсто дактиля:

Georg. 1. 482. Fluvio | rum rex | Eridanus cet.

Но та и другая стопа весьма въ семъ стихѣ рѣдки, и никогда не встрѣчаются, сколько я знаю, не въ первомъ мѣстѣ; первая, вѣроятно, по извѣстнымъ требованіямъ цезуры, которая раздѣляетъ стопу на двѣ половины; вторая потому, что съ употребленіемъ оной ритмосъ сего стиха легко бы смѣшался съ ритмосомъ ямбическаго. Впрочемъ, это мое мнѣніе, можетъ быть, есть мнѣнія основательнѣйшія и лучшія. Но теперь въ рукахъ моихъ нѣтъ никакихъ сочиненій о семъ предметѣ.

(4). Хотя и можно думать, что пеонъ 1-й (— ◡ ◡ ◡) читаемъ былъ такимъ образомъ: $\frac{1}{2}\ \frac{1}{4}\ \overset{8}{\frac{1}{4}}\ \frac{1}{4}$; но не льзя къ сему чтенію приводить, напр. Антибакхія ($\frac{1}{2}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}$). Слогъ долгій и краткій произнести, какъ $\frac{1}{4}\ \overset{8}{\frac{1}{4}}\ \frac{1}{4}$, дѣло, по видимому, не возможное.

(5). У насъ тактъ отдѣленъ отъ ритмоса, исключая краткія музыкальныя піесы. У древнихъ тактъ и ритмосъ шли вмѣстѣ. И такъ у нихъ съ перемѣною ритмоса слѣдовательно перемѣнялся и тактъ, хотя въ одной и той же піесѣ; отъ сего-то тщетны были усилія нѣкоторыхъ ученыхъ музыкантовъ подвести нѣкоторыя древнія піесы къ единству такта. * Это замѣтно даже и въ ихъ версификаціи. Такъ напр. каждый изъ 2-хъ первыхъ стиховъ Сафической оды представляетъ какъ бы одинъ тактъ, если смотрѣть на единство составныхъ частей стиха, какъ сіи опредѣляются Грамматиками. У насъ тактъ не перемѣняется, хотя бы ритмосъ перемѣнился. Отъ сего какъ часто сила ноты противорѣчитъ силѣ такта! Что бы сдѣлалъ нашъ музыкантъ, когда бы показали ему такой рядъ тактовъ (палимбакхіевъ):

$\frac{1}{2}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4} \mid \frac{1}{2}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4} \mid \frac{1}{2}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4} \mid \frac{1}{2}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}$

Можно думать, что онъ раздѣлилъ бы ихъ такъ:

$\frac{1}{2}.\ \frac{1}{2} \mid \frac{1}{4}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4} \frown \mid \frac{1}{4}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{2} \mid \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{4} \frown \mid \frac{1}{4}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}$

Легко изъ такого раздѣленія представить себѣ противорѣчіе такта и ритмоса. Двѣ четверти сли-

* См. Hist. de la Musique par C. Kalkbrenner. T. I. p 99.

ваюшся въ одну ношу, между шѣмъ какъ шакшъ ихъ раздѣляешъ! Самый умъ не допускаешъ шакого несогласія, кошорое необходимо должно впрочемъ обнаружишься и при самомъ выполненіи. Ибо если одну половину ($\frac{1}{2}$) возмемъ въ началѣ шакша, раздѣливъ ее на двѣ чешверши ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$), шо сила или ударъ будешъ на первой. Еслижь раздѣлимъ сіи двѣ чешверши на 2 шакша, какъ въ вышепредсшавленной фигурѣ $\frac{1}{4} | \frac{1}{4}$, сила будешъ на вшорой, первая же совсѣмъ пошеряешъ ее. Что можешъ быть ощушишельнѣе сего прошиворѣчія! Не показываешъ ли оно, что какъ будшо два разныхъ лица участвовали въ сосшавленіи піесы, изъ коихъ одному предосшавленъ былъ шрудъ сочинишь музыку, а другому означишь шакшы. Но допусшивъ сіе, не льзя не согласишься, что наша музыка еще не на сшоль высокой сшепени совершенсшва. И досташочно ли къ совершенсшву оной забошишься объ одной шолько вещесшвенной сшоронѣ ея, ш. е. о звукахъ, а ришмосъ, ш. е. духовную ея сшорону, осшавляшь совсѣмъ въ небреженіи? Что звуки машеріальны, доказывается примѣромъ живошныхъ, на коихъ они шакже имѣюшъ вліяніе, и шѣмъ, что съ перемѣною ришмоса, они шеряюшъ извѣсшное дѣйсшвіе *. Душа музыки есшь ришмосъ; и пошому совершенсшво музыкальныхъ произведеній должно сосшояшь въ совершенномъ согласіи онаго со звуками. Какъ бы ни было прекрасно шѣло, не льзя поняшь красошы его, если оно ничего не выражаешъ: нѣшъ красошы безъ выраженія души. Тоже можно сказашь о ришмосѣ, кошорый есшь душа музыки. И шакъ поняшно желаніе Воссія, чшобы шакшы

* Если напр. при одинакихъ звукахъ обрашише долгжайшія ношы въ крашчайшія, и обрашно.

были приняты въ новѣйшую музыку съ тѣми же условіями, съ какими они были приняты въ древней, напр. даже нечетные кромѣ тройнаго. и чтобы слѣдовательно въ продолжительныхъ музыкальныхъ піесахъ тактъ измѣнялся по мѣрѣ измѣненій ритмоса. Можетъ быть, многіе дилеттанты вознегодуютъ на то, что грамматикъ позволилъ себѣ здѣсь говорить о сущности музыки. Противъ такихъ я прикрою себя авторитетомъ Воссія, котораго здѣсь объясняю, и который, безъ сомнѣнія, зналъ музыку лучше многихъ дилеттантовъ. По крайней мѣрѣ славный Руссо имѣлъ о немъ высокое мнѣніе и весьма уважительное о музыкѣ древней, на которую онъ смотрѣлъ съ той же стороны духовной, съ которой и Воссій. Ибо такое заключеніе несомнѣнно должно вывести изъ слѣдующихъ словъ его: «La plupart de ces sentiments» говоритъ онъ объ уничижительныхъ мнѣніяхъ, господствовавшихъ въ его время на счетъ древней музыки «sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *Musique*, et sur le mépris, que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mepris est-il lui même aussi bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien de fois, et qui vu l'obscurité de la matière et l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet axamen, Vossius, dans son Traité *de viribus cantus et rhythmi*, paroît être celui, qui a le mieux discuté la question et le plus approché de la verité. J'ai jetté la-dessus quelques idées dans un autre écrit non publié encore и пр. Признаюсь, что сіе замѣчаніе о музыкѣ древней слишкомъ, можетъ быть, переступаетъ предѣлы обыкновеннаго замѣчанія. Мое желаніе было показать, что музыка древнихъ имѣетъ весьма

знаменитыхъ по дарованіямъ и учености защитниковъ *.

(6). Здѣсь я преимущественно разумѣю подъ симъ словомъ не новѣйшую усовершенствованную музыку, но первобытную, которая внушена народу самою природою, музыку, отъ которой и усовершенствованная, вѣроятно, должна была получить вліяніе.

(7). Здѣсь мнѣ возразятъ о силлабической версификаціи, напр. Французской. Такихъ я прошу также обратиться къ народнымъ пѣснямъ, и не сомнѣваюсь, чтобы такое изслѣдованіе не дало ожидаемыхъ заключеній.

(8). Здѣсь однакожь есть исключеніе для ударенія послѣдняго такта, которое несомнѣнно можетъ сообщить слогу протяженіе. Но это есть свойство музыки, по коему послѣдняя нота всякой музыкальной піесы имѣетъ произвольное, или справедливѣе, безконечное продолженіе.

(9). Здѣсь скажу только то, что если въ двухъ стихахъ число двухсложныхъ тактовъ есть нечетное, то они составятъ одинъ стихъ, заключающій въ себѣ четное число четырехсложныхъ тактовъ. Впрочемъ, это можно сдѣлать только тогда, когда не препятствуютъ сему условія прозаическаго ударенія.

(10). Представьте себѣ цѣлое сочиненіе, написанное такими стихами, какъ слѣдующій:

* Есть и противники. См. вышеупомянутое сочин. Калькбреннера. Т. I. стр. 206 и слѣд. Но какъ не пожалѣть, что Руссо не обнаружилъ своихъ мнѣній о семъ предметѣ.

Страшную | битву на|родовъ о|ставили | свѣтлые | боги

въ которомъ всякій тактъ начинается подлиннымъ удареніемъ, и повторяясь безпрестанно для слуха, производитъ утомленіе и скуку. Пусть скажутъ безпристрастно, можноли столь очевидное однообразіе тактовъ въ стихѣ семъ предпочитать прекрасному и пріятному для слуха разнообразію тактовъ въ стихахъ, подобныхъ приведеннымъ на стр. 20. Стòитъ бросить взглядъ на тѣ и другія, чтобы увидѣть, чтò разнообразнѣе, и прочесть и тѣ и другія, чтобы рѣшить, чтò пріятнѣе.

(11) Здѣсь не льзя не упомянуть о нѣкоторыхъ затрудненіяхъ, которыя могутъ встрѣтиться при обученіи дѣтей по сей теоріи.

1) Случиться можетъ, что дитя, назначая такимъ образомъ подлинныя ударенія, поставитъ ихъ 2 сряду, разумѣется, не безъ достаточнаго основанія, напр.

Ужель тебѣ то не извѣстно

тогда велите поступать по правилу, т. е. съ каждымъ удареніемъ означать такты, т. о. стихъ получитъ слѣдующій видъ:

◡ | ◡́ ◡ | ◡́ | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ ◡

При такомъ раздѣленіи тотчасъ видно, что правильность стиха нарушается въ срединѣ онаго отдѣ-

леніемъ изъ одного слога * и смѣшеніемъ нечетнаго такта съ четнымъ. Чтобы дать стиху правильную форму, должно непремѣнно одно изъ 2-хъ стоящихъ сряду удареній уничтожить. Котороежь именно? Для сего изъ прочихъ стиховъ должно узнать: къ какому роду тактовъ принадлежатъ такты стиха сего, т. е. къ роду четныхъ, или нечетныхъ. Если къ роду первыхъ, то уничтожимъ 2-е изъ двухъ стоящихъ сряду удареній:

◡ | ◡́ ◡ | ◡́ ◡ ◡ ◡ | ◡́ ◡

и потомъ:

◡ | ◡́ ◡ | ◡́ ◡ | ◡́ ◡ | ◡́ ◡

еслижъ къ роду нечетныхъ, уничтожимъ 1-е.

◡ | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ ◡

И такъ сей стихъ можетъ быть читаемъ двоякимъ образомъ. И подлинно онъ подходитъ какъ къ двусложнымъ, такъ и къ трехсложнымъ тактамъ.

Возмемъ для примѣра еще стихъ: *Тѣмъ больше нравимся мы ей.* Положимъ, что дитя назначитъ ударенія т. о.

Тѣмъ больше нравимся мы ей.

Слѣд. дѣлить по правилу онъ будетъ такъ:

◡ | ◡́ ◡ | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ | ◡́

Если къ четнымъ тактамъ принадлежитъ стихъ сей,

* Который никакъ не можетъ называться тактомъ: ибо тактъ изъ одного слога быть не можетъ, исключая въ послѣднемъ мѣстѣ. Но и тамъ онъ считается равнымъ предъидущимъ. См. стр. 37.

то уничтожимъ одну только третью грань и за ней слѣдующее удареніе:

◡ | ◡́ ◡ | ◡́ ◡ ◡ ◡ | ◡́

Первый слогъ лишится ударенія въ семъ размѣрѣ, какъ вводный.

Еслижъ къ нечетнымъ, то уничтожимъ двѣ крайнія грани, и тогда стихъ получитъ слѣд. видъ:

◡ ◡ ◡ | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ ◡

Правило, изъ предъидущихъ вытекающее, есть то, что *не можетъ быть въ одномъ тактѣ двухъ или болѣе удареній. По сему одно только остается, прочія уничтожаются.* Вотъ еще примѣръ, когда могутъ быть поставлены и 3 ударенія сряду.

На высо | тѣ | ты | новой | славы.

Оставивъ безъ вниманія трехсложный анакрузисъ, тотчасъ увидимъ, что для правильной формы стиха должно уничтожить только вторую грань и за ней слѣдующее удареніе, и потомъ поступать по сказаннымъ правиламъ.

Но всѣ сіи затрудненія могутъ встрѣтиться только дѣтямъ. А какъ теоріи стихотворства обучаются въ семъ возрастѣ, то сіе замѣчаніе я почелъ необходимымъ.

(12). Она впрочемъ не совсѣмъ правильна; подводя стихи подъ музыку, легко можно усмотрѣть, что

весь первый тактъ и $\frac{3}{4}$ втораго въ музыкѣ суть лишніе. Можетъ быть, издатель при семъ собраніи не всегда заботился повѣрять слова музыкою; или, можетъ быть, сія неправильность произошла такимъ образомъ: часто простолюдины, прежде нежели начнутъ какую нибудь пѣсню, дѣлаютъ нѣкоторые пріемы голосомъ, что у нихъ называется *запѣвать*, или *затягивать*, и сіе-то, можетъ быть, запѣванье выразилъ музыкантъ въ начальныхъ тактахъ и соединилъ вмѣстѣ съ пѣснію. Впрочемъ, это ни сколько не мѣшаетъ найти настоящій размѣръ пѣсни; я прошу любопытнаго читателя повѣрить меня.

(13). Если соединить два стиха извѣстной баллады В. А. Жуковскаго въ одинъ, напр.

Надъ пѣнистымъ Днѣпромъ-рѣкой, надъ страшною стремниной

то видно, что сей стихъ столькожь полонъ, какъ и Александрійскій. И однакожь многіе утверждаютъ, что первый стихъ, по краткости своей, годится только для баллады, а отнюдь не для героической поэмы. Есть еще, если не ошибаюсь, застарѣлое мнѣніе, что стихъ болѣе шести стопъ содержать не можетъ. Откуда такое мнѣніе у насъ утвердилось, не знаю. Ибо ученіе древнихъ совершенно сему противорѣчитъ, чему яснѣйшимъ доказательствомъ могутъ служить ихъ ямбическіе стихи.

ОПЕЧАТКА:

На стран. 14 въ строкѣ 13 вмѣсто: *второе большое*, чит. *втрое большее*.